

新时期短篇小说文体反思

郝敬波 吴义勤

相对于中、长篇小说而言,短篇小说在当下是一种“安静”的文体,在批评界没有得到应有的关注。西方的短篇文体理论是中国现代短篇小说文体观念形成的重要渊源,而后者又是新时期短篇小说的文体观念确立的来源。新时期短篇小说在文体的独立性、深度和世界认知等方面对“五四”乃至“十七年”的短篇文体观念进行了深刻的反思和探索,文体观念更为自觉和独立。新时期短篇小说在文体反思基础上生成和积淀的艺术经验,无论是对于这类文体本身还是新时期文学史来说,都是值得重视的。

本文为江苏省社科基金项目“新时期江苏短篇小说研究”(批准号:11ZWC013)、江苏省高校社科基金项目“中国新时期短篇小说艺术经验研究”(批准号:2011SJB750012)阶段性成果,江苏高校优势学科建设工程项目成果

在新时期文学三十年的发展历程中,短篇小说的兴衰在文学史上烙下了深刻的印痕。从新时期之初的大红大紫,到现在的安静平淡,短篇小说留给我们丰富的言说空间。相对中长篇,短篇小说是“轻文体”,也是文学性最强的文体,令人无法轻视它的技术含量和艺术价值。然而,由于短篇小说数量及篇幅的制约以及理论的滞后,短篇小说的评论和研究往往面临更大的难度,需要批评者更大的审美耐心与能力。也许正是出于这方面的原因,新时期文学成就最高的短篇小说反而是批评界研究最薄弱的,这不但在某种程度上造成了对短篇小说这种文体的遮蔽与轻视,也在深层次上影响了新时期文学史的建构思路。从这个意义上说,在更为广阔的文学史视野中关注新时期短篇小说,从文体反思的视角完成对它的整体考察,将是还原新时期文学史真相的一条重要途径。

由于研究对象、研究目的的差异,文体的概念较为复杂^①。文体的概念差异在20世纪80年代逐渐缩小,概念内涵进一步扩大,研究的范围已经渗透到文学的诸多方面,“文体绝不是一个平面的‘语言’问题,而是一个深邃、复杂、立体、多维的系统结构,它牵涉到小说的故事、结

构、修辞、叙述、描写等几乎所有的方面”^②。这些方面共同构成了一种文体的基本观念和文本特征。

探讨新时期短篇小说的文体问题必须溯源到现代短篇小说。新时期短篇小说的文体观念本质上源自现代短篇文体观念的自觉。处在中国社会、文化变革时期的现代短篇小说的文体观念,其生成方式呈现出如下三个方面的特点:

其一,断裂与移植的自觉方式。现代短篇小说观念不是在中国传统短篇小说观念基础上演进的,而是另起炉灶,采取的是一种断裂与移植的文体自觉方式。“断裂”是与中国传统的短篇小说观念背离,“移植”是西方短篇小说观念的引入。1918年,胡适在《论短篇小说》中提出:“短篇小说是用最经济的文学手腕,描写事实中最精彩的一段或一方面,而能使人充分满意的文章。”^③应该说,胡适的短篇小说概念从理论上开启了中国现代短篇文体的自觉时代:“今世所谓之‘短篇小说’,则未尝一见。有之,其自胡适之《论短篇小说》始乎!”^④胡适在该文开宗明义表明现代短篇小说文体的“断裂”意味:“中国今日的文人大概不懂‘短篇小说’是什么东西。现在的报纸杂志里面,凡是笔记杂纂,不成篇幅的小说,都可叫做‘短篇小说’。……一派的滥调小说,居然都称为‘短篇小说’!其实这是大错的。”^⑤胡适的短篇小说概念多源自美国学者哈米顿(Clayton Hamilton)的《小说的材料与方法》(华林一译为《小说法程》)一书,该书给出的定义为:“短篇小说之定义,此定义之解释:(1)独一之叙事文感应,(2)最经济之法,(3)最能动人之力。”^⑥

值得注意的是,胡适把哈米顿的定义移植过来,目的很明确,就是要与传统的“笔记杂纂”决裂,建立起现代意义上的短篇文体观念。这种文体的自觉方式不同于西方短篇观念在现有文本基础上的理论化,也不同于其后新时期短篇观念在承继基础上的探索,而是或多或少地带有了工具性的取向,这为现代短篇观念的确立以及后来新时期短篇小说文体反思都埋下了伏笔。

其二,规避与导向性的建构方式。把胡适与哈米顿的短篇小说定义进行比较,我们会发现哈米顿定义中“独一之叙事文感应”在胡适那里没有得到体现。这很奇怪,因为这一点恰恰是西方短篇小说文体观念的一个重要内涵。“独一之叙事文感应”现在通常译作“印象的统一性”,是哈米顿从美国作家、评论家爱伦·坡、布兰德尔·马修斯那里继承过来的概念。爱伦·坡认为,作者首先要构思一种独特的“效果”或者“印象”进行创作,并通过一定的艺术方式来表达这一构思,而短篇小说就是以其简洁性实现“印象的统一”的艺术形式^⑦。布兰德尔·马修斯在《短篇小说的哲学》中指出:“短篇小说与长篇小说最为本质的区别在于印象的统一。更为精确地说,短篇小说具有长篇小说所不具有的印象统一的艺术形式。”^⑧“印象的统一性”现在仍不失为短篇小说一个重要的文体特点,它不仅是文体简洁的艺术特性,而且含有对精神、韵味层面的艺术追求。那么,胡适为什么忽略了“印象的统一性”这个特征呢?

笔者认为,这应是胡适的一个规避性策略。首先,胡适的短篇概念关注整体性的描述界定,目的主要在于现代短篇小说文体观念的启蒙实现,还未能对短篇小说内部诸要素进行精细观照;其次,胡适站在文学革命的立场上,凸显小说的时代性和社会学,规避“印象的统一性”便于对短篇小说定义进行导向性阐释,导向“以小见大”的文体涵义(“大”指的是时代和社会的大事件)。胡适在《论短篇小说》中列举了都德的《最后一课》和《柏林之围》,说明以小见大是传世不朽的短篇小说的必要条件。此外,20世纪20、30年代,许多作家和批评家如赵景深、夏丐尊、周作人、刘半农、叶绍钧、郑振铎、叶灵凤、何穆森、余楠秋等从结构、语言、主题等不同方面对短篇小说文体进行过相关论述,阐释了短篇小说文体的一些技术性特征,丰富了现代短

篇小说的理论内涵,但从影响程度来看,都不如胡适。胡适提出的“横截面”观点经广为传播,已经成为短篇小说一个重要的文学规训。

其三,实践领域中的范型建构。创作实践是现代短篇小说文体观念确立的另一个重要维度。现代小说家通过艺术实践建立和发展了现代短篇小说的文体观念。在这方面影响最大的当推鲁迅,他以突出的文学成就极大地影响了中国现代小说的艺术范型。鲁迅的文言短篇《怀旧》已具备现代短篇的形式意义,被普实克称为“中国现代文学的先声”^⑨。《狂人日记》是现代文学史上第一篇白话短篇小说,体现了鲜明的现代小说文体特征。无疑,鲁迅对于现代短篇小说文体观念的确立发挥了不可替代的重要作用。值得注意的是,鲁迅小说的艺术范型在很大程度上使现代短篇小说凸显了“深度”的文体观念。优秀的短篇小说不仅要在较短的篇幅内表现时代和社会的“大事件”,而且还要有深度,这是中国现代短篇小说追求的理想状态。众所周知,鲁迅小说的深度蕴含在深刻的主题之中,因此凸显时代主题也成为现代短篇小说的重要观念。当然,现代短篇小说的深度诉求与中国现代文学的主题特征是密切相关的,正如黄子平、陈平原、钱理群指出的:“启蒙的基本任务和政治实践的时代中心环节,规定了二十世纪中国文学以‘改造民族的灵魂’为自己的总主题,因而思想性始终是对文学最重要的要求,顺便也左右了对艺术形式、表现手法的基本要求。”^⑩可以说,文学与时代特殊的历史关系使中国现代文学生发了从社会政治的意义上寻找主题的欲望,以“最经济”的方式来显示深刻的时代主题,成为中国现代短篇小说重要的文体取向,并以其强大的惯性力量影响了后来的短篇小说观念和创作。

当然,茅盾、郁达夫、老舍、废名、沈从文、张爱玲等作家的经典短篇也呈现了风格不同的范式,体现了现代短篇文体创作形态的多样性,从创作实践的角度拓展了现代短篇小说文体观念的丰富性。现代短篇小说的理论观念成为新时期短篇小说文体观念的重要渊源,后者的发展是从对前者的承继和反思开始的。

二

“十七年”的短篇小说创作在很大程度上失去了现代文学的丰富性和多样性,形成了带有时代特点的类型相对单一的创作样态。进入新时期之后,短篇小说开始了文体观念和创作实践发展的新阶段。新时期短篇小说的文体观念是在对“五四”以降短篇小说观念的反思中变化和发展的。这种反思大致体现在如下三个方面:

一是文体独立性的反思。“独立性”是指,与此前文体观念相比较,新时期短篇小说文体观念所呈现的区别性特征,以及在创作实践上不同于其他文体的表现形态。具体表现在:

第一,对现代短篇小说观念的反思。胡适的短篇观念影响广泛,新时期小说家对以此为核心理的现代短篇观念进行了深刻的反思,呈现出文体独立和创新的探索意识。在新时期之初的短篇创作中,已呈现出对“以小见大”观念的反思,如何士光的《乡场上》等小说。在当时的文学语境中,《乡场上》所产生的社会影响更多还是来自于对当时农村新经济政策的文学表达,但在今天看来,老实巴交的冯幺爸为一件日常小纠纷作证的简约叙事,更多地指向对冯幺爸人物精神状态的表现,并未彰显对当时实施农村新经济政策这个社会“大”主题的表达,这实际上蕴含了与现代短篇小说“以小见大”观念的某种差异性特征。从零碎的日常事件出发,在简短的叙事中呈现人的痛苦和欢乐,而不是追求对社会“大”主题的揭示,实际上已经成为新时期短篇创作重要的审美旨趣。王安忆曾说:“我并不多么欣赏都德的《最后一课》,尽管它是我

们历来认为的短篇小说的精品和典范。它带给我们那些‘攫取横断面’、‘以一斑窥全豹’的短篇小说观念,在我看来是一种投机取巧的观念。……身后的事件越大、越是重要,那小说的场景越是集中、越小,这作品越是成功。这样的短篇小说其实是有着极大的依赖性的,是插曲的性质。……大事件自有大事件的大逻辑、大骨骼、大脉络,是那一斑、一言、一横断面代表不了的。要‘以小见大’便摆脱不了依附的命运。”^⑪这些对现代短篇小说文体观念的反思和探索,在很大程度上赋予了新时期短篇文体观念一种独立性的品格。

第二,区别于短故事叙述的反思。从整体上来说,“十七年”短篇小说长于用短故事的叙事形态来表达短篇文体对时代书写的诉求,一方面完成小说家对政治意识形态视阈中的社会生活的理解和认知,比如萧也牧的《我们夫妇之间》以“我”与代表工农兵的妻子之间的事件叙述,探讨知识分子需要“改造”的社会问题,赵树理的《“锻炼锻炼”》通过几个女社员劳动的故事,反映作家对农村合作社的认识;另一方面,展现英雄或先进人物战斗和生活的片断,比如朱定的《关连长》、马烽的《我的第一个上级》、王汶石的《新结识的伙伴》等。这种创作倾向甚至延续到新时期初期,如邓友梅的《我们的军长》、周立波的《湘江一夜》等。诚然,短故事的叙述形态并非全然没有文学性,但这些小说的叙事显然在很大程度上突出了一些非文学性故事的特征,令我们想到一个古老的命题:小说与故事的区别。但进入新时期,短篇小说的叙述形态发生了显著的转变。针对新时期发轫之作《班主任》,黄子平评价道:“不写宋宝琦的悔悟,不写谢惠敏的觉醒,这样的结尾不是太不过瘾了么?这里极为有趣地显示了多年形成的审美习惯与短篇小说在新时期的艺术突破之间的冲突。”^⑫从创作实践上来看,这种艺术突破在很大程度上表现在短篇创作对故事叙述观念和方式的更新。可见在新时期之初,短篇文体开启了区别于短故事叙述的反思,以更加彰显文学性的方式进行故事叙事,以文体反思的姿态努力区分与非文学性短故事的边界。

第三,区别于中长篇文体的反思。“十七年”中长篇的文体特征显然具有鲜明的时代特点,往往在其篇幅的长度中追求曲折动人的故事情节,凸显时代的政治主题,如当时社会影响较大的长篇小说“三红一创保青山林”(《红日》、《红岩》、《红旗谱》、《创业史》、《保卫延安》、《青春之歌》、《山乡巨变》、《林海雪原》)及马加的《开不败的花朵》、杜鹏程的《在和平的日子里》、从维熙的《并不愉快的事》等中篇小说。从创作实践上来看,新时期一开始的“伤痕小说”,如《愿你听到这首歌》(李陀)、《弦上的梦》(宗璞)、《从森林里来的孩子》(张洁)等,都已显示出对“十七年”中长篇小说彰显故事性特征的反思。进入20世纪80年代,中篇小说崛起,这在很大程度上促进了短篇小说的文体反思,短篇文体逐渐把故事性的叙事更多地让位于中篇小说,特别是80年代中后期出现的“新笔记体小说”(如汪曾祺的《故里三陈》、阿城的《遍地风流》等)成为新时期短篇创作进行探索的一个重要标志。新笔记体小说以叙事结构新变为突破口,以淡化讲故事的结构方式,表达了对短篇文体观念的深刻反思和艺术创新的诉求。随着创作实践的发展,许多小说家表现出了对短篇小说独特品格的更多关注,特别是短篇文体在叙事等方面与中长篇的区别性特质。譬如,铁凝认为短篇创作具有独立的品格,并不是长篇小说创作的练习阶段:“我的写作是从短篇小说开始的。即使后来写了几部长篇小说,我也不认为短篇小说创作是营造长篇小说的过渡和准备。”^⑬王安忆认为,正是由于短篇小说具有不同于其他文体的特殊属性,才增大了短篇创作的难度:“短篇小说在我的写作里,特别地突出了文体的挑战,它使文体变成显学。”^⑭毕飞宇认为,短篇小说与中长篇小说有着内在的本质区别:“长篇、中篇、短篇,粗一看它们都是小说,字数多一些少一些罢了,其实不是这样。它们都是小说,都是一个字一个字地叠加起来的,可是在本质上,它们是三个完全不同的东西,不是外部形式的不同。”

同,而是质地的不同。因为它们对你的要求完全不一样。”^⑤诸如此类的思考和探讨,都充分体现了新时期作家在创作过程中对短篇文体观念的自觉意识和创新诉求。

二是文体深度的反思。如上所述,现代短篇小说突出“以小见大”的文体观念,追求“大”所蕴含的深度意识。耐人寻味的是,新时期短篇小说反而通过对深度的反思,更多地注重和发掘以短见长的文体特性,追求短篇文体的精神长度。90年代以来,短篇小说的精神长度颇受评论界的关注:“中、短篇小说完全有可能拥有比长篇小说更大的精神长度和精神含量”^⑥;“一部好的短篇小说所追求的思想艺术容量应该与中长篇小说是相等的”^⑦。精神长度赋予短篇文体一种丰满、悠长的审美意味。创作界则通过对短篇叙事技术的考察和运用来反思精神长度。比如,苏童十分推崇霍桑的短篇《威克菲尔德》:“我觉得它给我的震动不比《红字》弱小……一个离家出走几百米的男人因此比许多小说描写的漂洋过海的离家出走的人更加令人关注。”^⑧在当下“长篇沙龙主义”的文学环境下,苏童也特别偏爱短篇创作,注重短篇小说一唱三叹的艺术韵味,这实际上也是对其精神长度的一种表达。

三是文体世界认知的反思。这里的“世界”是文学意义上的概念,如同艾布拉姆斯认为的含义:“由人物和行动、思想和情感、物质和事件或者超感觉的本质所构成,常常用‘自然’这个通用词来表达,我们不妨换用一个含义更广的中性词——世界。”^⑨国内学者一般把这个意义上的“世界”阐释为“社会生活”^⑩,探讨作家如何根据现实生活进行艺术创造的过程和规律。如果我们将现代文学与20世纪80年代以来的短篇放在一起阅读,就会明显感受到二者展现的世界大不相同。我们发现,这绝不仅仅是时代变迁的缘故,更是小说家在创作实践中对世界的认知差异产生的。现代文学中广阔复杂的社会现实的“一斑”,鲁迅小说中意义深广的时代图像,老舍小说中细密的社会生活场景,沈从文小说中静美的乡土风情等等,都很难说是新时期、特别是先锋写作以来短篇文体所要追求书写的“世界”。我们从马原、余华、苏童、李锐、迟子建、残雪、陈染、毕飞宇、李洱、刘庆邦、郭文斌等人的短篇世界里,更多体验到的是一次细微的变故,一点不经意的念想,一个习以为常的场景,一种若有所思的氛围,但这些都能强烈地冲击读者,使读者感受到这些图景是自己生存境况中不可或缺的世界,并在自己的精神世界里客观而有力地存在着。在新时期短篇小说的观念中,世界不仅是“十七年”小说中的社会生活,而且也是现代生活中闪烁恍惚的精神和意识,短篇小说必须要以自己的方式切入和认知世界:“短篇更擅长一种闪电的切入,不着痕迹的撕扯。”^⑪或许正是对世界观念的转变,短篇文体才具有这样切入现代人思想与精神世界的能力和方式。

新时期短篇小说文体观念的反思是与艺术探索实践紧紧结合在一起的。一方面,对现代以来各种短篇小说经典的模仿、交流与碰撞,既彰显了短篇小说的无穷可能性,也暴露了新时期短篇小说的局限;另一方面,它也在与西方短篇小说的深度交流中明确了自身的定位。严歌苓曾说:“我在国外生活这么多年,是看了很多的书……我看《纽约客》上的许多小说,很多都不如中国作家的短篇小说。”^⑫正是通过这些不同维度的实践与反思,新时期短篇小说实现了艺术形态的超越和文体观念的突破。

三

中国当代文学的各种文体都在反思中前行,在前行中反思,并且日益发展和进步,这是不争的事实。但也存在诸多问题,其中尤为令人忧虑的便是在消费潮流裹挟下文学自身的迷失以及创造性的弱化。目前,中篇还沉浸在崛起的喜悦之中,正与长篇分享被消费的快乐,长篇

还在以“重文体”的面目追求着史诗般的深度。文体等级化对文学性和艺术性本身的忽略与伤害无疑值得我们警惕,“在这方面,中国当代长篇小说所走的弯路、所陷入的误区实在不少”^②。不过,这种长篇文体崇拜所营构的氛围也有正面的文学意义,那就是给短篇小说带来了安静的空间,使后者具有了在孤独中进行文体反思的可能性。新时期短篇小说生成的艺术经验,无论是对于这类文体本身还是新时期文学史来说,都是值得重视的。

其一,追求精致成为新时期短篇小说重要的审美经验。“五四”以来的短篇文体观念,多见以小见大的深度追求,少有文体精致的审美选择,因为精致往往含有“小”、“轻”的审美意味,并没有成为那个时代短篇小说的文体特征。在新时期短篇小说的创作中,小说家逐渐由宏大的叙事诉求、粗疏的叙事线条转变为个体的、精细的叙事话语,在创作中对短篇小说的题材、主题、人物、结构、语言、叙事节奏等因素的处理无不显得用心良苦、精巧别致,“摒弃那些奢华而浮躁的东西,而为短篇营造出一种天堂般的纯净的空气”^③,从而使短篇小说散发出精致的文体美感。短篇创作的精致形态在1980年前后就初见端倪,譬如张贤亮的《邢老汉和狗的故事》不是直接表达对极左路线的控诉,而是通过老人与狗的不幸遭遇切入对那个特殊时代的责问,老汉、狗和特殊时代的关系叙述是一种小角度的精致切入的叙事方式。80年代的李陀、徐星、马原、余华、苏童、孙甘露等小说家,借鉴西方现代小说的叙事技巧,以独特的视角切入人的心理感受,更充分地显示了精致的艺术形态,铁凝、苏童、迟子建、范小青、陈染、李洱、刘庆邦以及90年代以来的青年小说家如毕飞宇、鲁敏、潘向黎、叶弥、郭文斌、魏微、朱文颖、笛安等在短篇创作上从不同的角度和层面,呈现了物质生活和精神世界的一个个心动场景,表现了短篇文体精致的艺术形态。譬如,苏童近年的《香草营》,叙述的故事非常简单,甚至不是一个完整故事的呈现,但小说用精巧的结构营造了一个密集的、存在于故事之外的叙事空间,在平淡如水的诉说中暗含许多欲言又止的东西,如梁医生精神的欲望与失落,下层人物小马的生存方式和精神困惑,特别是生活中琐细因素的莫名对抗与无奈融合,都溶解在精致的叙事形态之中。铁凝的近作《1956年的债务》,用精致的叙事结构叙写了一个小事件,它的妙处在于从历史的追忆处抽离出一种内心深处的叹息和反思,叙事线索自由地游走在历史和现实之间,父亲久远的精神承诺穿透现实的物质屏障,显示出刺痛灵魂的力量。

正是短篇创作对精致形态的追求所形成的审美经验,使读者在短篇的方寸世界里获得了意味悠长的想象满足。这种满足不是严肃深刻的教义,也不同于小中见大的技术穿越,而是像夜空中的流星或闪电,长留于记忆之中既深入又细微的生命感觉,而这显然与新时期短篇小说的文体反思和艺术探索是密切相关的。

其二,新时期短篇小说对语言自身价值的高度自觉和成功探索具有十分重要的经验意义。语言是文体发展最基本的表现方式。“1977年以来,中国文学经历了文学语言的重建和扩展,在此过程中,短篇小说一直具有先导性作用。”^④新时期短篇小说语言的发展及其影响,是从探索语言的自身价值开始的。汪曾祺在80年代就提出“语言是本质的东西”,认为“语言不只是技巧,不只是形式,小说的语言不是纯粹外部的东西,语言和内容是同时存在的,不可剥离的”^⑤,表现出对语言本质价值的高度自觉。其短篇小说《受戒》就是以其语言风格影响文坛的。李敬泽认为,《受戒》的语言影响可以波及到先锋文学:“它把作家和读者的眼光引向语言自身:语言不是工具,不是一面透明的玻璃,它自身就生成现实。——这一点深刻地启发和影响了1980年代的先锋文学,虽然未必是汪曾祺的本意,但语言的自觉,大概是从《受戒》开始。”^⑥先锋文学的确在语言上做足了文章,并在很大程度上丰富了汉语的文学表现能力。先锋文学中的短篇小说由于篇幅的限制更加注重语言自身价值的扩展,绵密、精细的语言极大地延展

了短篇文体的容量,这在马原、洪峰、余华、苏童、格非、孙甘露等短篇创作中有着明显的展现。毕飞宇曾这样评价苏童的短篇小说:“在中国作家里面,没有一个作家的语言密度能够超过苏童。你注意一下苏童的短篇,篇幅都很短,可是信息量是惊人的,一头就把你摁进去了。所以你反而觉得苏童的短篇读起来比较长。”^②新生代小说家延续了先锋小说家的语言创造力,他们的短篇小说留给人们的深刻印象是:小说语言的叙事能力最大程度地被激活,语言成为叙事的一种动力,极大地催生了小说叙事的想象力。如毕飞宇的短篇《地球上的王家庄》,小说想象世界的展开和叙事时空的推进很大程度上来源于语言的精妙和丰富:“水下没有风,风不动,所以草不动”^③;“如果我们哭了,我们的悲伤会变成泪水,顺着我们的面颊向下流淌。可是鱼虾们不一样,它们的泪水是一串又一串的气泡,由下往上,在水平面上变成一个又一个的水花。当我停留于水面上面的时候,我觉得我飘浮在遥不可及的高空。我是一只光秃秃的鸟,我还是一朵皮包骨头的云”^④。可以看出,这些语言有一种粘连、丰盈的质感,它不再是语言外在形式上的意义,而是从自身产生了意义裂变的力量,正是这种力量生发了小说更多的想象力,使小说叙事具有了不断延展和生长的可能。显然,这应归功于毕飞宇对语言自身价值的高度自觉。新时期短篇小说把艺术探索的目光回到了语言本身,在篇幅的限度内最大可能地增加了语言的信息密度,丰富和扩大了小说的叙事容量和艺术蕴涵,并使得短篇小说的文体观念和艺术表现形态获得了进一步的发展和突破。

当然,以上分析也仅是新时期短篇小说在文体观念和艺术实践上呈现出来的总体特征和显著经验,还有许多有价值的艺术经验值得我们长期关注和深入研究,并逐步认识其艺术价值及文学史意义。80年代以来,在中篇崛起和长篇繁荣的文学背景下,特别是在视觉文化以及各种非文学因素的影响下,新时期短篇小说前行的难度是可想而知的。评论界一般认为短篇小说在“十七年”时期处于长期繁荣的发展状态,新时期开始后的头十年中,短篇创作依然称得上引人注目,80年代中后期以来,短篇小说大势已去,并长期处于不景气状态。可以说,对短篇小说这种“唱衰”的声音由来已久。但这似乎并没有对短篇小说的发展带来消极的影响,相反,我们看到的是短篇文体洗尽铅华的自信以及越来越纯净的面孔,因为它找到了属于自己的表达方式,对文体的高度自觉和深入反思正是它发展前行和捍卫文学观念的一种方式,同时也是我们对其未来充满信心的理由。

① 学术界从小说类型研究的角度有时把短篇小说称为“文类”,多数情况下对“文类”和“文体”不做细分,概括称“长篇小说文体”、“短篇小说文体”等。

②⑩② 吴义勤:《难度·长度·速度·限度——关于长篇小说文体问题的思考》,载《当代作家评论》2002年第4期。

③⑤ 胡适:《论短篇小说》,钱理群编《二十世纪中国小说理论资料》第二卷,北京大学出版社1997年版,第37页,第36页。

④ 张舍我:《短篇小说泛论》,载《申报·自由谈》1921年1月9日。

⑥ 哈密顿:《小说法程》,华林一译,商务印书馆1924年版,第147页。

⑦ Edgar Allan Poe, “Review of Twice-Told Tales”, in Charles E. May (ed.), *The New Short Story Theories*, Athens: Ohio University Press, 1994, pp. 46-47.

⑧ Brander Matthews, “The Philosophy of the Short-Story”, *The New Short Story Theories*, p. 52.

⑨ 普实克:《鲁迅的〈怀旧〉——中国现代文学的先声》,《普实克中国现代文学论文集》,李燕乔等译,湖南文艺出版社1987年版,第112页。

⑩ 黄子平、陈平原、钱理群:《论“二十世纪中国文学”》,载《文学评论》1985年第5期。

⑪ 王安忆:《我看短篇小说》,《故事和讲故事》,复旦大学出版社2011年版,第40页。

⑫ 黄子平:《论中国当代短篇小说的艺术发展》,载《文学评论》1984年第5期。

⑬ 铁凝:《诱我一生的体裁》,载《当代作家评论》2005年第1期。

- ⑭ 王安忆：《论长道短》《王安忆短篇小说编年·自序》，人民文学出版社2009年版，第6页。
- ⑮⑲ 毕飞宇、汪政：《语言的宿命》，载《南方文坛》2002年第4期。
- ⑰ 陈思和：《20世纪中国短篇小说选集·总序》，钱乃荣编《20世纪中国短篇小说选集》第一卷，上海大学出版社1999年版，第16—17页。
- ⑱ 苏童：《短篇小说，一些元素》，《枕边的辉煌·序》，新世界出版社1999年版，第2页。
- ⑲ M. H. 艾布拉姆斯：《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》，郅稚牛等译，北京大学出版社1989年版，第5页。
- ⑳ 童庆炳：《文学理论教程》，高等教育出版社1998年版，第6页。
- ㉑ 吴义勤：《让“思想”轻易地穿越现实》，载《北京文学》2010年第7期。
- ㉒ 莫言等：《“小说与当代生活”五人谈》，载《上海文学》2006年第8期。
- ㉓ 迟子建：《新鲜如初的印痕》，载《青年文学》2002年第1期。
- ㉔ 李敬泽：《文学语言，及其未来》，李敬泽主编《1978—2008中国优秀短篇小说·序》，现代出版社2009年版。
- ㉕ 汪曾祺：《关于小说的语言》，陈春生等编《二十世纪中国文学史文论精华》小说卷，河北教育出版社2000年版，第459页。
- ㉖ 李敬泽：《〈受戒〉入选理由》，《1978—2008中国优秀短篇小说》，第48页。
- ㉗⑳ 毕飞宇：《地球上的王家庄》，载《上海文学》2002年第1期。

（作者单位 江苏师范大学文学院、中国现代文学馆）

责任编辑 张颖

·书 讯·

《当代中国美学研究(1949—2009)》

刘悦笛 李修建 著

中国社会科学出版社 2011 年 12 月出版

本书在充分占有资料的基础上，对当代中国美学的逻辑进展和整体历程进行了深入论述，对“美学学术史”进行了系统的总结与反思。全书共 12 章，61 万余字。“美的本质观”、“美学本体论”、“美学原理”、“中西美学史”研究是全书的重点。作者将美的本质观划分为 20 世纪 50 年代的“主观—客观”之辩、60 年代的“自然性—社会性”之辩、80 年代的“实践论—生命化”之辩和 90 年代的“本质主义—反本质主义”之辩四个阶段，提出“美学本体论”经历了从“实践论”到“生存论”再到“生活论”的三大转向。在美学原理和中西美学史部分，作者在对建国以来的美学原理著作与中西美学史著作加以整体把握的基础上，分析了其逻辑进展及研究形态，并选取诸多最具代表性的著述加以细致解析。此外，该书对于“审美心理学”、“艺术哲学”、“文艺美学”、“门类美学”、“审美文化”、“审美教育”、“应用美学”等美学研究领域做了相对深入的研究，对于“生态美学”、“环境美学”、“生活审美化”、“审美现代性”与“艺术终结”等美学热点问题进行了较为详尽的考察，并力图为中国美学的发展奠定学术史的基础。